LA

CLAVILIGNE

OU

MOYEN DE SIMPLIFIER

LA

NOTATION MUSICALE

DÉDUIT

DES PRINCIPES DU SYSTÈME ACTUEL

PAR

J. GIBELLINI-TORNIELLI



Approuvé par MM. Rossini et F. Halévy

Tableau de la Notation modifiée.



PARIS
CHEZ E. GIROD, ÉDITEUR DE MUSIQUE
16, BOULEVARD MONTMARTRE

Monsieur le Comte,

J'ai parcouru avec intérêt votre *Claviligne,* ouvrage que je crois par sa justesse, sa clarté, devoir être d'une grande utilité pour déchiffrer, surtout les grandes partitions que l'on a pour ainsi dire bannies des pianos par la complications des clefs qui s'y trouvent. Je souhaite donc, Monsieur le comte, aux jeunes gens qui s'en serviront pour l'érudition d'un art, qui se propage très heureusement partout (et qui devra, au moins je l'espère, adoucir l'exaltation des mœurs actuels), l'ardeur que l'on doit apporter dans l'art pratique.

Je ne sais si mon suffrage vous sera flatteur, mais il aura toujours le mérite de sa sincérité.

Agréez, Monsieur le comte, l'assurance de ma considération.

Passy, le 4 juillet 1857.

GIOACHINO ROSSINI.

Monsieur,

J'ai lu avec un véritable intérêt l'exposé de votre système de lecture musicale, il est ingénieux, et comme il ne change rien à la notation on peut en recommander l'emploi; on reconnatt, dans votre écrit, Monsieur, un esprit juste, logique; vous aimez l'art qui vous a inspiré ce travail, qui, je le répète, mérite de justes éloges, et pourra être appliqué utilement.

Recevez, Monsieur, avec mes remerciements pour la communication que vous avez bien voulu me faire, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Paris, 25 *juin* 1857.

F. HALÉVY.

MUSIQUE TYPOGRAPHIQUE

DE TANTENSTEIN ET CORDEL,

92, rue de la Harpe.

Impr. Moquet, 92, rue de la Harpe.

La parole humaine, revêtue de la forme arbitraire et conventionnelle des langues, diffère selon les nations, en sorte que les unes ne peuvent comprendre l'idiôme des autres. Mais le divin langage de la musique, régi uniquement par les lois de l'intellect, du sentiment et de l'ouïe, qui sont communes à tous les hommes, parle à tous, et peut vraiment être regardé comme un langage universel. Les mélodies de Weber charment les oreilles italiennes, comme les symphonies de Rossini entraînent les cœurs allemands.—Mais, si les sons de la musique, considérés en eux-mêmes, présentent les caractères de l'universalité et de l'immuabilité, il n'en est certes pas de même de la manière de les écrire; méthode irrationnelle et compliquée, dont l'étude très fatigante demeure par conséquent le privilége de quelques personnes seulement. Depuis longtemps le génie français a senti la nécessité d'une réforme, que s'efforcèrent de faire adopter Rousseau, Galin, Jue, Perrot et quelques autres J'examinerai, en lieu opportun, la valeur du système de chacun d'eux. Mais, avant tout, je crois qu'il convient d'exposer la genèse de la notation actuelle, dont je mettrai les vices en lumière. Puis, ayant fait voir combien chaque nouveau système est peu propre à répondre aux besoins, je montrerai comment on peut du sein même de cette méthode imparfaite tirer le remède efficace. —Je m'efforcerai de m'exprimer de manière à être intelligible pour tous, même pour ceux qui ne sont pas initiés, car j'espère plus de ceux-là que des musiciens routiniers, dont beaucoup se feront certainement un devoir d'apporter en cet examen leurs préjugés habituels. Je n'entends nullement parler des musiciens sérieux, de ceux qui sont vraiment amoureux de leur art. Qu'ils me pardonnent donc, si, en vue de l'universalité, je me suis un peu étendu dans la première partie de ce travail. Au reste, si MM. les Professeurs n'ont pas le temps de le lire en entier, ils pourront en connaître l'essentiel par le court résumé qui le termine.

NOTATION ADOPTÉE.

Quand on s'occupa de constituer la notation actuelle, on songea plus spécialement à la voix humaine qu'aux instruments. La voix humaine, considérée dans tous ses degrés, embrasse environ trois octaves et demie, de la note la plus grave de la *Basse*, que l'on convint d'appeler *fa*, à la note la plus aiguë de *Soprano*, qui fut nécessairement un *do*. Il sembla bon de représenter les sons, en en fixant les signes dans les espaces, ou sur les lignes de la *Portée*. Donc, quand on voulut réunir dans un tableau général toutes les notes parcourues par la voix, on les disposa comme dans la table suivante, à laquelle je joins, pour plus de clarté, le nom de chacune d'elles :



La portée générale, au lieu d'avoir onze lignes, se divisa en deux portées plus petites, de cinq lignes chacune, avec une ligne intermédiaire différente des autres; car un aussi grand nombre de lignes eût engendré la confusion, et l'œil n'aurait pu apercevoir, à première vue, à quelle ligne ou à quel espace eût appartenu une note donnée, afin d'en trouver le nom. A vrai dire, il semble que la séparation des deux portées n'ait pas, dès le principe, été effectuée en pointillant la ligne intermédiaire, mais plutôt en laissant entre elle et les lignes du dessus et du dessous une distance plus grande qu'entre les autres. Le pointillement, qui différencie cette ligne des autres, en outre d'une économie d'espace, contient en germe, comme nous le verrons, le principe d'une notation plus simple. M. Perrot employa les points; mais malheureusement il ne vit pas les avantages qui pouvaient résulter de cette manière d'écrire.

Au-delà du *sol* situé immédiatement au-dessus de la portée supérieure, restaient encore à noter trois sons. Pour ne pas multiplier les lignes, on imagina d'y suppléer par des petits traits, en suivant toujours le système fondamental. Par conséquent le *la*, au lieu d'être placé sur une nouvelle ligne, fut coupé horizontalement d'un trait; le *si* fut placé dans l'espace immédiatement au-dessus d'un

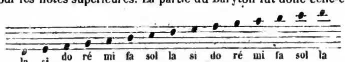
trait, au niveau du précédent, dont il figure la continuation. Le *do* fut coupé d'un second trait, avec un trait parallèle inférieur, au niveau du premier. En écrivant ainsi, on évita l'encombrement des lignes, seulement on en indiqua la trace à mesure que l'on avait des notes à placer en dehors de la portée.

Le tableau ci-dessus représente l'ensemble des notes que peuvent donner toutes les voix humaines. Chaque voix isolée n'embrasse guère plus de la moitié de cette échelle. Ainsi la Basse va seulement de la première note inférieure *fa* au second *ré*, — à peu près deux octaves — le Baryton parcourt deux octaves, à partir de la troisième *la*, et ainsi les autres embrassent deux octaves, en commençant le Ténor au *do* suivant, le haut Ténor au *mi*, le Contralto au *fa*, le second Soprano au *la*, et enfin le premier Soprano au *do*. Or, quand on dut écrire pour la Basse seule, la portée supérieure étant de toute inutilité, fut supprimée, et, pour n'avoir pas plus de cinq lignes, les deux notes extrêmes supérieures de cette voix furent écrites, comme nous venons de le dire ci-dessus, la première coupée d'un trait, la seconde avec un trait au-dessous. La partie de la Basse s'écrivit donc ainsi :



On comprend que cette portée incomplète représente la portion inférieure de la portée générale, détachée de l'ensemble.

De même pour la partie du Baryton, on commença par supprimer la première ligne inférieure de la portée de la Basse, devenue inutile, et, aux quatre qui restaient, on en ajouta une cinquième, qui fut celle du milieu. Si on eût limité cette portée à quatre lignes, il en serait résulté un trop grand nombre de traits supplémentaires pour les notes supérieures. La partie du Baryton fut donc celle-ci :



Comme on le voit, l'adjonction d'une nouvelle ligne changea ici la position de toutes les notes relativement aux lignes et aux espaces. Par exemple la première, qui sur la portée générale et dans la portée de Basse est un *fa*, devient ici un *la*. Il résulte de cela que celui qui doit lire dans les deux parties est obligé de le faire de deux manières différentes, et, afin qu'il soit prévenu, on place au commen-

cement de chaque portée un signe particulier. Sachant le nom d'une note posée sur une ligne donnée, on en déduit celui des autres notes de la même portée. On prit donc pour base une note centrale, qui dans ce cas fut le deuxième *fa* de la portée générale. On remarqua que ce *fa*, posé sur la quatrième ligne de la portée de la Basse, se trouvait sur la troisième dans la partie du *Baryton*. En conséquence le signe placé en tête de la portée respective et nommé *clef*, vu son usage, et de *fa*, en rapport de la note à laquelle il correspond, fut celui-ci : 𝄢. Entre les deux points passa la troisième ou la quatrième ligne, selon qu'on écrivit pour Baryton ou pour Basse.

Clef de Basse. Clef de Baryton.

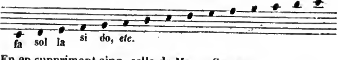
Avec un raisonnement analogue, pour former la partie du Ténor, on supprima les deux premières lignes de la portée inférieure, puis on ajouta aux trois lignes restantes la ligne intermédiaire et la première de la portée supérieure. Voici donc la partie du Ténor :

do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol la si do

De même en supprimant trois lignes du dessous, et en en prenant trois du dessus, on eut la partie du haut Ténor qui suit :

mi fa sol la si do, *etc.*

En en supprimant quatre, celle du Contralto :

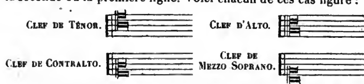


En en supprimant cinq, celle du Mezzo-Soprano :

la si do, *etc.*

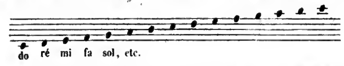
Pour distinguer les quatre parties, de Ténor, Alto, Contralto et Mezzo-Soprano, et déterminer le nom des notes respectives de chacune, on imagina une autre clef, qui fut fournie par la note centrale

de la voix de Ténor,—le *do* de la ligne intermédiaire dans la portée générale.— Elle fut nommée, par conséquent, clef de *do*, et reçut cette forme : 𝄡. Elle donne son nom à la ligne qui vient aboutir à son ouverture centrale. Comme le *do*, qui se trouve sur la quatrième ligne dans la partie du Ténor, passe sur la troisième dans la partie du haut Ténor, sur la seconde dans la partie du Contralto et sur la première dans la partie du Mezzo-Soprano; la clef, dont nous parlons, se place tour à tour sur la quatrième, la troisième, la seconde ou la première ligne. Voici chacun de ces cas figuré :



Je remarquerai pour être précis, qu'aujourd'hui la partie de Baryton s'écrit avec la même clef que celle de Basse, et de même plusieurs autres voix s'écrivent avec une clef empruntée; ce qui certes est un progrès. Mais cela ne modifie en rien l'état de la question, car lesdites clefs furent conservées pour d'autres usages; de là vient qu'on les étudie encore dans les écoles.

Enfin la partie du Soprano s'écrivit, comme de juste, sur les cinq lignes supérieures de la portée générale, de la manière suivante :



Et voulant donner aussi une clef à cette partie, on y plaça la suivante, dite de *sol*, dont le point central repose sur la seconde ligne qui sert au *sol*.

Clef de *sol*. 𝄞

Pour compléter l'exposition du système de notation actuel, je dois dire que les parties d'instruments s'écrivent, d'après l'élévation des sons qu'ils donnent, avec l'une des susdites clefs, et quand ils embrassent une plus grande étendue, soit vers les sons graves, soit vers les sons aigus, on a recours aux traits supplémentaires. Cependant, comme quelquefois il en faudrait ajouter un trop grand nombre, pour faciliter la lecture, on écrit les notes une octave au-dessous, ou une octave au-dessus, en avertissant que l'exécution doit être faite en haussant ou baissant le ton d'une octave.

VICES CAPITAUX DE CE SYSTÈME ET TENTATIVES FAITES POUR Y REMÉDIER.

Nous avons donc sept portées égales de forme, mais dans chacune desquelles chaque ligne et chaque espace désigne une note différente de celles qui se trouvent sur les lignes et les espaces correspondants des autres portées. Cette multiplicité de clefs fait de la musique une vraie confusion. Les exécutants ne s'entendent pas entre eux, car souvent ils ne connaissent chacun qu'une ou deux clefs au plus; et les compositeurs sont forcés de perdre beaucoup de temps à les graver toutes dans leur mémoire, au grand préjudice des études plus élevées de l'harmonie et du contre-point, ou bien, n'étant familiarisés qu'avec une seule, et la prenant pour point de départ, de transposer continuellement les notes d'un ou de plusieurs degrés — ce qui exige une longue pratique, un effort assidu d'esprit, et les empêche de porter toute l'attention nécessaire au sens, à l'expression de la musique, ainsi qu'aux mille détails de l'exécution.

Pour remédier à cet état de choses, il importe absolument de faire disparaître la complication des clefs. J.-J. Rousseau fut le premier à le tenter, espérant pouvoir étendre à l'orchestre la réforme que Rameau avait accomplie pour le clavecin. Il proposa donc de représenter les notes par des chiffres — ce qui fut suivi de nos jours par Galin. L'idée est assez heureuse, comme on peut le voir par le tableau suivant :

$$\underset{\cdot\cdot}{5}\ \underset{\cdot\cdot}{6}\ \underset{\cdot\cdot}{7}\quad \underset{\cdot}{1}\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{3}\underset{\cdot}{4}\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{6}\underset{\cdot}{7}\quad 1234567\quad \dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{4}\dot{5}\dot{6}\dot{7}\quad \ddot{1}\ \ddot{2}\ \ddot{3}$$

Les sept notes sont figurées par les sept premiers chiffres, et, pour déterminer l'octave à laquelle elles appartiennent dans l'échelle des sons, on employa des points : c'est-à-dire que l'octave du milieu s'écrivit simplement avec les chiffres — l'octave, qui suit immédiatement en montant, fut désignée par un point placé sur chaque chiffre, et l'autre, plus élevée encore, par deux points. — De même les chiffres de l'octave, qui précède celle du milieu, furent pointés une fois, mais par dessous, et deux fois ceux qui appartiennent à l'octave inférieure encore à cette dernière. De la sorte chaque note portait avec elle l'indication du degré, qu'elle occupe sur l'échelle, sans qu'il fût besoin d'aucune clef, ni même d'aucune ligne. On inventa ensuite d'autres moyens pour exprimer en même temps la durée des notes. — Mais, premièrement, ce système ne se prête pas à la transposition d'un ton à un autre; transposition qui dans le système ordinaire s'effectue en supposant simplement une autre

clef.— Par exemple, si l'on veut transposer en *si* bémol un air écrit en *ré*, avec la clef de *sol*, on n'a qu'à lire dans la clef de *do* sur la première ligne, en ajoutant deux bémols; et la transposition se trouve faite; tandis qu'avec les chiffres il serait nécessaire de transposer continuellement note par note. Par la même raison on ne pourrait pas recourir à l'expédient d'écrire pour la voix aiguë d'homme avec la clef de *sol*, devant se lire à une octave plus bas, et pour la voix grave de femme avec la clef de *fa*, devant se lire à une octave plus haut. La notation chiffrée présente un autre désavantage, avoué du reste par Rousseau; à savoir, que, la nature des notes dépendant de leur forme et non de leur position, l'exécutant, forcé de les lire l'une après l'autre, ne peut d'un coup-d'œil en embrasser toute une série, comme cela a lieu dans la notation ordinaire. On pourrait obvier à cela, en disposant les chiffres sur une portée; mais l'opération de les écrire serait toujours fort longue, et lorsque les compositeurs, comme ils sont obligés de le faire souvent, s'en acquitteraient avec précipitation, la notation deviendrait confuse et inintelligible. J'ajoute que, comme dans le corps de l'écriture musicale il faut beaucoup d'autres chiffres pour indiquer le temps, les triolets et autres groupes, la basse chiffrée, le doigté, il en résulterait bien souvent des équivoques.— Puis, comme les tons se forment en prenant pour point de départ un degré quelconque de l'échelle des sons, et que la tonique en harmonie s'appelle toujours *prime*, la note qui vient après *seconde*, ainsi de suite jusqu'à la dernière qui s'appelle *septième*, il en résulterait aussi dans tous les tons — celui de *do* excepté — une antinomie entre la fonction harmonique d'une note et le chiffre qui la représenterait, en sorte que, par exemple, les chiffres 2, 3, 4 désigneraient chacun à leur tour la prime. Mais le défaut plus grave de ce système est en cela, que, différant entièrement du système dominant, il causerait dans la musique une révolution tellement radicale, qu'il faudrait refondre toutes les partitions antérieures. Jamais non plus les musiciens ne consentiraient à perdre les avantages acquis par tant d'études et de fatigues, pour se remettre à l'alphabet de leur art. C'est pourquoi la réforme proposée par Rousseau, rejetée dès le principe par l'Académie, fut définitivement abandonnée.

Je ne discuterai pas l'ingénieux alphabet monogammique de M. Jue, lui-même ayant déclaré qu'il n'en propose pas l'adoption générale, mais qu'il veut seulement faciliter l'étude de la musique aux commençants. Le système de M. Perrot a du bon, mais, s'é-

cartant aussi totalement de la méthode ordinaire, il offre l'inconvénient susdit, et d'ailleurs, tout en supprimant les clefs, il introduit de nouveaux signes, qui font encore varier le nom des notes sur la même ligne.

SYSTÈME DE L'AUTEUR.

Ne pouvant pas, pour les raisons indiquées, espérer de simplifier les caractères de la musique par le fait d'un changement radical, le problème se réduit à touver le moyen d'atteindre ce but par une simple modification du système établi. — En conséquence il faudra donc le débarrasser, d'une part de toute cette kyrielle de clefs qui en sont le vice principal, d'autre part il faudra en conserver tout ce qui est essentiel pour ne pas rendre inutiles les œuvres antérieures, et ne pas entraver la lecture aux personnes qui ont actuellement achevé leur éducation musicale. Au premier abord de semblables conditions semblent inconciliables, et cependant la notation actuelle est régie par des principes tels, que, si ses auteurs eussent procédé logiquement, il y a longtemps que la difficulté serait vaincue. En effet, nous avons vu, que lorsqu'on forma la portée générale, comme une série continue d'onze lignes eût engendré la confusion, on la divisa en deux séries de cinq lignes chacune, avec une ligne intermédiaire, tenue plus espacée ou, mieux, pointillée. Je demande donc pourquoi, lorsqu'on détacha successivement de la portée générale les diverses portées partielles, afin de les attribuer aux voix respectives, on ne tint plus compte de la nature particulière de cette ligne intermédiaire, et pourquoi on la traça de même que les autres : puisque, cette ligne étant incluse, par exemple, dans la partie de Baryton, la ligne supérieure de la Basse en fut déplacée, de manière que celui, qui l'avait étudiée auparavant, ne la reconnut plus, vu qu'il la reconnaissait par sa position de première dans la portée; et par le même motif il perdit la connaissance de toutes les autres. Supposons, au contraire, que l'on eût ajouté aux quatre lignes de la Basse destinées au Baryton la ligne intermédiaire afin de compléter le nombre cinq, mais en la pointillant seulement, la difficulté disparaissait; vu que, présentant une forme différente de celle des autres, elle n'aurait pas usurpé la place de ligne supérieure de la portée à la cinquième de la Basse; et le lecteur, reconnaissant comme telle cette dernière, aurait su tout

de suite le nom de la note qu'elle indique, et de même celui de toutes les autres. Ainsi l'on conçoit que la portée du Baryton aurait dû être tracée ainsi :

ct cela sans changer le moins du monde le nom attribué aux notes des lignes et des espaces de la clef usuelle du Baryton : les notes restent identiques, absolument comme si la cinquième ligne était tracée de la même manière que les autres; en sorte que les gens accoutumés à l'ancienne lecture (si l'on adopte la correction) n'auront qu'à faire abstraction de la forme de la cinquième ligne, en continuant à lire d'après leur méthode. Mais en attendant, par cet expédient, celui qui sait lire avec la clef de Basse, le sait aussi avec la clef de Baryton, sans avoir besoin de l'étudier, ni de recourir à la transposition.

Avec un raisonnement analogue, on établit la vraie forme de toutes les autres portées; les voici :

Ténor. Alto.

Contralto. Mezzo Soprano.

La portée du premier Soprano reste naturellement comme elle est, vu qu'il n'y entre pas la ligne intermédiaire. Que l'on remarque que la première ligne, qui est au-dessus de la ligne pointillée, indique le commencement de cette portée, c'est-à-dire, de la partie supérieure de la portée générale. D'où vient qu'il suffira de connaître la clef de *sol*, pour lire sur cette ligne et sur toutes les autres qui s'ajoutent à mesure de la formation des portées diverses et constituent la suite de la clef de *sol*.

Je conclus donc que dans le cas, où l'on voulait admettre une légère modification dans la manière de régler le papier de musique (1), la seule connaissance des deux clefs du Piano, qui sont

(1) Cette modification doit s'opérer sur le papier destiné à chaque portée partielle à clef fixe. Quant aux partitions, comme l'on ne sait d'avance, où le compositeur y placera les différentes clefs, la manière de régler le papier de musique ne saurait changer. Il faudra donc marquer, en écrivant, la claviligne à sa place, selon les différentes parties, plutôt que de s'embarrasser avec les clefs; et attendu qu'il serait trop long de tracer les points à cet effet, on pourra régler tout simplement en rouge la ligne correspondante, en laissant aux copistes le soin de la pointiller.

justement celles de la Basse et du Soprano, mettra qui que ce soit à même de lire dans toutes les autres. Je dis *clefs*, pour me conformer à la technologie reçue.

Au reste les clefs seront désormais inutiles, la position des parties sur la portée générale étant suffisamment déterminée par la présence de la ligne intermédiaire que j'appellerai à cause de cela *Claviligne*. Il ne sera même plus nécessaire de marquer de clef les deux portées extrêmes de Basse et de Soprano, attendu qu'il n'y a pas de danger que les voix et les instruments, auxquels elles sont destinées, les prennent l'une pour l'autre. Mais les musiciens habitués à l'ancienne lecture pourront, comme je l'ai dit, continuer à la suivre, à leur gré, en faisant abstraction de la forme particulière de la claviligne, et la considérant comme une ligne pareille aux autres.— Il en sera de même pour les compositeurs lorsqu'ils écriront, quoique je pense qu'ils préféreront prendre pour point de départ la portée générale, qui est celle du piano, instrument familier à tous, et sur lequel ils ont l'habitude de composer.— Mais, tout en concevant mentalement que la claviligne est une ligne semblable aux autres, pour ne pas rompre avec l'habitude, il est cependant essentiel que désormais toute nouvelle composition, du moins dans les copies et dans les parties détachées, soit notée d'après le nouveau système, qui n'offre aucune difficulté à ceux qui sont déjà versés dans l'art, et qui aplanit singulièrement la voie à ceux qui commencent à l'étudier.

Il ne s'agit nullement ici de faire une révolution dans la musique, mais bien de la ramener à ses principes, en l'éclairant de la lumière de la logique. Le système, que je propose, facilite aussi la transposition des tons, attendu qu'en transposant d'une portée intermédiaire à l'une des deux extrêmes, la transposition se trouve faite dès que l'on considère la claviligne comme une ligne ordinaire. — Quant aux autres transpositions, dans le petit nombre de cas, où l'on ne pourrait réellement marquer la claviligne, il suffira de la voir mentalement à sa place, opération fort simple entre une portée extrême et une portée intermédiaire (1). — Dans le passage

(1) Que l'on remarque que, par ce moyen, celui, qui aura appris la nouvelle notation, sera à même de lire toute l'ancienne musique et même d'y transposer ; de sorte qu'en aucun cas il n'est à craindre de rompre le fil de la tradition musicale. Mais s'il en est ainsi, pourquoi insister sur la nécessité d'une nouvelle notation? C'est parce que, pour lire de cette manière, il faut un certain effort; or l'on ne peut exiger qu'un effort soit trop longtemps soutenu.

d'une portée intermédiaire à une autre, cela semble d'abord un peu plus compliqué, vu qu'il faut faire abstraction de la claviligne déjà tracée et la placer ailleurs. Mais en y songeant un peu, et en essayant de lire de cette manière, on ne le trouvera pas moins facile.— Dans tous les cas il sera toujours plus aisé d'acquérir cette habitude, que d'apprendre à lire avec tant de *clefs* diverses. Quand même on croirait impossible la transposition de la claviligne, ce qui n'est point, il ne s'ensuivrait pas pourtant, que l'on dût abandonner ce système : car le petit nombre de ceux, qui, à force d'études, parviennent à transposer à l'aide des clefs, peuvent appliquer celles-ci à la nouvelle portée, aussi bien qu'à l'ancienne ; ce qui laisse subsister en faveur de la première les nombreux avantages qu'elle offre à la grande majorité, à qui l'embarras des clefs n'est nullement nécessaire.

Je me flatte que les maîtres de l'art, envieux de voir les études musicales florissantes et cultivées par tous, s'empresseront d'engager à l'accueil de cette réforme. On pourrait l'appliquer, quant aux partitions déjà publiées, aux copies et aux nouvelles éditions que l'on en ferait ; en second lieu il est facile d'indiquer même dans les vieux exemplaires la claviligne à sa place, soit par un pointillé, soit par une teinte voyante comme le rouge.

Il se fait tant de ratures et de griffonnages sur les cahiers des orchestres, pour satisfaire aux caprices de la prima-donna, et aux rhumes du ténor, qu'il est bien permis d'y apporter une aussi légère modification dans un but aussi utile.

Que si l'on s'obstinait à vouloir suivre l'ancienne routine, les jeunes lecteurs, qui n'ont pas encore rompu avec la logique et le bon sens, pourront faire toutefois pour leur propre compte la correction proposée, et ceux d'entre eux, qui se sentent appelés à la composition, pourront de même écrire leur premier jet suivant la nouvelle notation ; il leur sera ensuite très facile de traduire avec une simple application matérielle leur travail dans le langage vulgaire. — Ils ménageront ainsi le temps et leur activité intellectuelle.

Parmi les différentes critiques que soulèvera mon système, se trouvera probablement celle, d'être excessivement simple et presque puéril — je me garderai bien de répliquer en citant l'œuf de Colomb—et de dire, que, tout simple que cela soit, personne encore ne l'a proposé. — J'aime mieux répondre au contraire, qu'à cause de son extrême simplicité même on doit l'accepter ; à moins toute-

fois qu'il n'offre pas les avantages que j'ai signalés, et dans ce cas, je serais heureux de connaître les raisons que l'on y oppose.

RÉSUMÉ SYNTHÉTIQUE DU SYSTÈME.

Les portées de Basse et de premier Soprano demeurent telles qu'elles sont aujourd'hui : les autres n'offrent que la légère différence d'un pointillé au lieu d'une d'entre les lignes ; ce pointillé remplace toujours la ligne qui répond à l'*ut* du milieu de la portée générale. Par ce simple moyen la connaissance des deux clefs de piano suffit à l'écriture et à la lecture de toute la musique ; puisque tout ce, qui est au-dessus du pointillé, appartient à la clef de *sol*, et tout ce, qui se trouve au-dessous, à la clef de *fa*. Dès lors le signe des clefs devient superflu, attendu qu'elles sont indiquées dans les cinq portées intermédiaires par ledit pointillé, qu'à raison de cela j'appelle claviligne, et quant aux deux autres portées, ce signe n'est point nécessaire.

On peut formuler contre ce système deux objections, savoir : 1° que les musiciens habitués à l'ancienne notation seront embarrassés par la nouvelle ; 2° que les adeptes de cette dernière ne comprendront plus l'ancienne musique. Mais elles tombent l'une et l'autre si l'on remarque, que ceux-là peuvent écrire et lire de même qu'auparavant, en faisant abstraction de la forme particulière de la claviligne, et que ceux-ci peuvent aussi bien comprendre l'ancienne notation, en se figurant mentalement le pointillé à sa place ; en sorte que cette méthode est pour ainsi dire à double usage. De même elle se prête à toute transposition, soit de l'ancienne notation, soit de la nouvelle. Il suffit pour cela, si l'on veut transposer dans une des clefs du piano, de considérer le pointillé, s'il y est, comme une ligne ordinaire, et, dans tous les autres cas, de se le figurer à sa place. Pareillement l'ancienne méthode de transposition à l'aide des clefs peut parfaitement être appliquée à la nouvelle notation, puisqu'une ligne de points, au lieu d'une ligne continue, ne gêne aucunement cette opération.

Il suit de là que rien ne s'oppose à ce que désormais le papier destiné à toute portée partielle à clef fixe, soit réglé avec le pointillé. Dans les partitions, comme l'on ne sait d'avance où le compositeur placera les différentes clefs, le papier de musique doit être réglé, comme par le passé. Or, ceux, qui auront appris la notation

d'après le nouveau système, trouveront fort commode de marquer eux-mêmes la claviligne à sa place, selon la partie pour laquelle ils écrivent, plutôt que de s'embarrasser avec les clefs ; et, vu qu'il serait trop long de tracer les points, ils pourront régler tout simplement en rouge la ligne correspondante, en laissant aux copistes le soin de la pointiller. Les autres pourront, si bon leur semble, écrire à l'ancienne manière, que l'on changera de même en copiant le morceau ; bien qu'il soit à désirer qu'ils se conforment aussi à une notation si simple et facile.

Maintenant voici les avantages de ce système. D'abord il met qui que ce soit à même d'apprendre en quelques jours toute la notation de la musique, et partant il ouvre l'accès de cet art à bon nombre d'exclus, et en même temps il permet aux musiciens de s'adonner plus sérieusement aux études élevées, de l'harmonie et du contrepoint. En outre les exécutants s'entendront mieux entre eux, vu que chacun saura lire dans les cahiers des autres. Finalement la nouvelle portée offre d'un côté une plus grande simplicité par la disparition des clefs et la conséquente réduction des signes, et de l'autre elle marque mieux dans ses parties détachées leur position vis-à-vis de la portée générale, ce qui fait que la lecture en est plus rationnelle.

Il est aussi un avantage particulier au cas où l'on ne voulût point toucher à l'ancienne notation ; savoir de contenir le plus simple procédé pour lire et écrire cette notation elle-même et par conséquent pour l'apprendre en très peu de temps ; ce procédé consiste à supposer mentalement la claviligne à l'endroit voulu.

Imprim. Simon Raçon et Comp., 1, rue d'Erfurth.